

アルベール・カミュ作品における視線

佐々木 匠

はじめに

アルベール・カミュの作品では、しばしば声によるコミュニケーションは失敗に終わる。多くの場合、他者の声は、登場人物たちから遠く離れた場所から聞こえるか、あるいは、登場人物たちを前に沈黙してしまうからだ。対話が成立しないとき、登場人物たちは他者と再びつながるために別の手段を必要とするだろう。声や言葉によるコミュニケーションから、視線によるコミュニケーションへの移行。それが、対話に失敗した登場人物たちがとる新たな手段の一つである⁽¹⁾。このことを踏まえ、本稿ではカミュ作品における視線について検討していく。

1. 母親とかわす視線

カミュ作品には、視線が印象的に描かれる人物が多くいるが、初めに取り上げたいのは小説やエッセイに登場する「母親」である。たとえば、『異邦人』(1942)では、ムルソーが、母親と一緒に生活していた時期のことを、「家にいた頃、母さんは沈黙したまま私を目で追うことで過ごしていた⁽²⁾」と回想している。あるいは、『ペスト』(1947)においても、リウーの母親は、黙って息子を目で追う姿が強調される。「家事を終えてしまうと、彼女はそこ〔椅子の上〕で日々を過ごしていた。両手を膝の上でそろえ彼女は待っていた。リウーは彼女が待っているのが自分なのかさえ確信がなかった。しかし、それでも、彼があらわれると母親の表情のなかで何かが変化した。仕事に明け暮れる日々がそこに刻んだ一切の沈黙が、そのとき生気を帯びるように思われた。そして、彼女は沈黙のなかに再び沈んでいった⁽³⁾」というふうな。ムルソーの母親も、リウーの母親も、言葉を話せないわけではない。しかし、彼女たちが息子と同じ空間で過ごしているときの様子で特徴的に描かれるのは、一つには彼女たちの沈黙であり、もう一つには息子を見守る視線である。これらの小説の描写では、母親の視線が何をあらわしているかははっきりとは語られず、ほのめかされているにすぎない。しかし、カミュのデビュー作『裏と表』(1936)に収録されているエッセイ「肯定と否定のあいだ」が、それを考察するための鍵を与えてくれる。

「肯定と否定のあいだ」に出てくるカミュ自身の母親をモデルとする母親は、耳が不自由であり、まったく話をしないわけではないにせよ、口数が極端に少ない人物として描かれる。語り手はそ

うした母親と過ごした時間を回想していくのだが、その際、語り手が初めに強調するのは、母親が二人の息子——語り手とその兄——に対してさえ、言葉で愛情を表現したことがないという事実である⁽⁴⁾。そのことを確認した上で、語り手は、自らのことを「息子」と呼んで客観視しながら、息子＝自分が母親との絆を確認した過去の二つの出来事を語る。注目すべきは、そのどちらも、視線に関するエピソード、すなわち、息子が沈黙している母親を見つめるエピソードであるということだ。一つ目は、少年時代、学校から帰宅した息子が、部屋のなかで、仕事を終えて疲れ果て、一人何もせずに座っている母親の「動物的沈黙⁽⁵⁾」を前に恐怖と不安を覚えた夕暮れの出来事である。母親は耳が聞こえないため、息子が帰宅して背後にいることに気がつかない。息子は母親を見つめながら、一度も愛情表現をしてくれたことのない母親を自分が本当に愛しているか確認しようとするのである。二つ目は、暴漢に襲われて脳震盪を起こして病院に担ぎ込まれた母親を、すでに自立し別の場所で暮らしていた息子が看病しに駆けつけた夜の出来事である。母親が寝かされているベッドのそばで息子はうたた寝をするが、母親が悪夢にうなされ、うめき声を上げたり、急に飛び起きたりするたびに、目を覚ましてしまう。彼が母親を看病しながら感じるのは、「二人きりの孤独という絶望的で優しいイメージ⁽⁶⁾」だ。どちらのエピソードにおいても、言葉や態度で愛情を表現することのない母親に対して、息子は、母親の愛情より先に、まず自身の母親に対する愛情を確認しようとするのだが、それは、沈黙のなかで、母親をじっと見ることによって行われるのである。これらの場面は、先ほどの『異邦人』と『ベスト』において母親が無言で息子を見守っていたのと対照的な構図になっている。そして、「肯定と否定のあいだ」の語り手が、見つめることで自らの母親への愛情を確認しているのであれば、小説作品における母親もまた、目で追うことで息子に対する愛情を確認していたとは考えられないだろうか。

少なくとも、「肯定と否定のあいだ」の母親と息子のあいだで、本来は言葉や行動によってなされるはずの意思疎通が、代わりに、視線によってなされうことは、先の二つのエピソードが語られたすぐ後に、次のようなくだりがあることで裏付けられよう。

それに、それほど昔のことではないけれど、古い地区の一軒の家に、息子が母親に会いに行ったときも、やはりそんなふうだったのだ。彼らは向き合って座った、沈黙したままで。しかし、彼らの目は見つめ合っている。

「それでどう、母さん」

「そうだね、このとおりだよ」

「退屈しているかい？ 僕は多くは話さないから」

「おまえはいつも多くは話さなかったものね」

そして、唇を崩さない美しいほほえみが彼女の顔の上で溶けていく。それは真実だ、彼は母親に決して話したことはなかった。だが、実際、何の必要があるというのか。黙っていて

も、状況は明らかなのだ。彼は彼女の息子で、彼女は彼の母親だ。彼女は彼にこう言えはい。「わかるでしょう」、と⁽⁷⁾。

ここでは息子と母親が短い言葉を交わしている。しかし、それは、息子もまた母親と同様に多くを話さないということの、そして、二人のあいだに言葉が必要ないということ、すなわち、「黙っていても、状況は明らか」であるということの確認でしかない。くわえて、ここまでに引用した場面では、どちらか一方が他方を見つめ、相手への愛情を確認していたのに対して、この一節では、「彼らの目は見つめ合っている」という一文が、「しかし」という逆接の接続詞によって導かれることで強調されている。それは、このエッセイで描かれる母親と息子のあいだに限っては、視線による相互のコミュニケーションが成立し、声や言葉の代わりになっていることを示しているように思われる。

2. 視線による孤独の緩和

カミュ作品には、閉域とそこにこもる人物たちが頻出する⁽⁸⁾。そのため、他者の声は往々にして彼らから隔てられているか、あるいは、遠くから聞こえてくるのだが、ここまで見てきたように、ときに視線が声や言葉の代わりになるのであれば、それによって登場人物たちの孤独が緩和される可能性もあるはずだ。事実、カミュ作品には、対話の機会を失ったり、沈黙を強いられたりしながら、なおも視線によって他者とつながる可能性を探る人物を見ることができる。

たとえば、『異邦人』のムルソーは、裁判で死刑宣告を受けた後、司祭との面会を再三拒否する。さらに、ムルソーの許可なしに勝手に彼の独房に入ってきた司祭に、最終的に怒りをぶつけて追い返してしまう。ある見方をすれば、それは、ムルソーが、他者と対話する最後の機会を自ら断ち切ったということだ。しかし、対話の可能性を失ったムルソーが最後に望むのは、死刑が執行される当日に、大勢の見物人に見に来てもらうことである。語り手ムルソーは言う、「すべてが完了し、私の孤独が薄らぐように、私が望むことといえば、処刑の日に大勢の見物人が来て、私を憎悪の叫びで迎えてくれることだけだった⁽⁹⁾」、と。ムルソー自身が想像しているように、処刑のときに人々が彼に向けて発する声が一方的な「憎悪の叫び」でしかないのであれば、彼と見物人たちが対話する余地はもはや残されてはいないだろう。しかし、大勢の見物人が来ることで「孤独が薄らぐ」のだとムルソーは述べる。いわば、ムルソーは、大勢の人から向けられる視線によって、彼らと再びつながる可能性を見いだすのである。

こうした対話を拒否しつつも、見られることによって他者とのつながりを感じようとするムルソーの一見矛盾した考えについて、ルネ・ジラルドは、著者であるカミュをムルソーに重ね、「なぜカミュは、孤独と社会的生活を同時に求めるのだろうか。なぜ彼は、他者に心を惹かれながら、彼らに拒絶されているのだろうか。この矛盾は、実のところ、ロマン主義的人格に固有のもので

ある。ロマン主義者は一人になりたいと本気では望んでいない。ロマン主義者は、人に自分が孤独を選択する姿を見てももらいたいと望んでいるのである⁽¹⁰⁾」と分析している。ムルソー（とカミュ）にとって重要なのは他者に見てもらうことだ、とジラールは主張するのである。果たして、ジラールが言うように、ムルソーが必要以上に他者の関心を引きたい、他者と比べて特別でありたいと望んでいるかどうかは慎重に再検討する必要があるように思うが、それでも、口に出してしまった言葉や自分の行動についてそれが適切であったかを考え、しばしば後悔もするムルソーが、他者から向けられる視線に意識的であることは間違いない。語り合うことから、見ることと見られることへ、ムルソーと他者の関係性が移行し、彼の孤独が緩和される可能性はあると言える。

ムルソーと同じように、戯曲『カリギュラ』の主人公も、他者との対話の可能性を捨て、視線による人間関係を築こうとする人物の一人である。はやくも第一幕でカリギュラはセゾニアに向かって次のように言う。

この私がおまえに向かって宣言する、そして、おまえを招待してやる、際限のない宴に、この国全体に広がる一大訴訟に、もっとも見事な見世物に。そのために、私には人が、群衆が、生け贄たちが、そして罪人たちが必要だ。〔中略〕観客だ、私には観客が必要なのだ！〔中略〕ああ、セゾニア、私は彼らに見せてやろう、彼らがかつて見たことのないものを、この帝国でただ一人の自由な人間の姿を！⁽¹¹⁾

この瞬間から、カリギュラの人生は、ローマ全土を舞台とした「もっとも見事な見世物」と化する。自分以外のすべての人々が観客であるため、その見世物の監督であり、唯一の演者でもあるカリギュラは、誰もが自分を見ることを望むのだが、その際、彼が声や言葉による意思疎通の可能性を排除しようとするのは興味深い。というのも、カリギュラは、この宣言以降、単純に元老院の貴族たちの声に一切耳を貸さなくなるだけではなく、たとえば、老貴族を「お嬢さん (petite femme)」や「私のかわいい人 (ma jolie)」と呼ぶなど、言葉を貴族たちを侮辱するために用いたり、発声器官を損なうような方法で彼らを殺害したりしはじめるのである。とりわけ、発声器官への攻撃は、舌を引き抜くことで大勢の人を処刑したり、メレイアを「歯の間に葉の小瓶を無理矢理に押しこみ、拳でそれを打ち砕いて⁽¹²⁾」毒殺したり、セゾニアを首を絞めて殺害したりと徹底している⁽¹³⁾。カリギュラがこうした暴政を敷く目的は、彼自身の言葉を借りるならば、「自分が望む永遠の孤独を完成させるため⁽¹⁴⁾」である。それは、妹であり愛人でもあったドリュジャを失った悲しみをカリギュラ自身が忘れないようにすることであり、また、妹の死によって彼が得た「人は死んでしまう、だから人は幸せではない⁽¹⁵⁾」という真実をすべての人々に突きつけることも意味している。しかし、カリギュラがその目的のために他者を殺せば殺すほど、矛盾

が生じてくる。彼はセズニアにそのことをこう打ち明けている。「おかしい。誰かを殺さないと孤独を感じてしまう。〔中略〕死者たちに囲まれているときにしか落ち着かない⁽¹⁶⁾。」この言葉はまるで、カリギュラが本心では孤独から解放されたいと望んでいることをあらわしてるかのようである。彼は言葉を続ける、「ああ、やがて私を殺すことになるのは、私がその息子や父親を殺してきたような者たちではないだろう。彼らは理解してくれている。彼らは私とともにいる。彼らは口のなかに私と同じ味を感じているのだ⁽¹⁷⁾」、と。カリギュラは孤独を完成させるためにこそ「もっとも見事な見世物」を仕掛けたはずである。しかし、彼に家族を殺された者たちは、ドリュジラを失ったカリギュラと同じ立場にたち、同じ苦しみを味わうことになる。孤独を求めていたはずの彼の行動は、いつの間にか、「見世物」という視線にまつわる方法を通じて他者と新たな関係性を築くことに結びついていくのである。

こうしてこの戯曲は、皇帝カリギュラが他者との対話の可能性を断ち、その代わりに彼らに自分を見てもらうことで新たな関係性を作り上げているように、さらに、それによって彼の孤独がいくらか緩和されているように思われる。しかし、カリギュラが最終的に視線によるコミュニケーションさえも拒んでしまうことには注意したい。というのも、一方では、カリギュラを見るように強いられているはずの元老院の貴族たちが、実際には彼のことをほとんど見ることはできないからであり、他方で、カリギュラ自身も彼らの視線を避けるように行動するからである。そもそも、この物語の冒頭からして、そこで語られるのは、人々の視線からひたすら逃げ回るカリギュラの姿である。彼は、ドリュジラの死によるショックで、舞台の幕が上がったときにはすでに行方をくらましているのだ⁽¹⁸⁾。さらに、貴族たちがカリギュラを見ることのできない状況は、カリギュラが宮殿に戻り、先の見世物の宣言をした後も続いている。それは、カリギュラが他者から見られることが自然であるはずの劇中劇が展開される場面も例外ではない。たとえば、第三幕でカリギュラはグロテスクなヴィーナスの衣装を身にまとい貴族たちの前で芝居を演じるのだが、舞台の幕が引かれてすぐにひれ伏すように命じられた貴族たちは、カリギュラの姿を結局見ることができない⁽¹⁹⁾。同様に、第四幕でもカリギュラは踊り子の衣装をまとして貴族たちの前にあらわれるが、その際も、「影絵芝居のように登場し、奥にある幕の後ろで、踊りの滑稽な仕草をいくつか演じて見せて、姿を消してしまう⁽²⁰⁾」のであり、貴族たちが目にするのは、幕に映った彼のシルエットだけである。こうしてカリギュラは、人々に自分の姿を見てもらうことを望みながらも、他者の視線を避け続けるのである。最終幕で、カリギュラは謀反を起こした貴族たちに暗殺されるが、その直前に、危険を知らせに来たエリコンが彼の前で貴族たちの「見えざる手⁽²¹⁾」によって殺されるのは、カリギュラの思いがどうであれ、彼らのあいだに視線によるコミュニケーションが本当には成立しなかったことを象徴的に示しているように思われる。

3. 盲目の状態、失明の体験

ここまでカミュ作品における、声や言葉によるコミュニケーションから視線によるコミュニケーションへの移行を、視線が言葉の代わりになりうる場合、登場人物の孤独を緩和する場合と、段階を分けて見てきた。本稿の最後は、声や言葉から視線へと意思疎通の手段が移行した後、それが失敗する例を検討することにした。取り上げるのは、その失敗が特徴的に語られる二つの作品、未完の小説『幸福な死』(1971)と、短編集『追放と王国』(1957)に収められた「背教者、あるいは混乱した精神」である。

『幸福な死』の第二部の冒頭で主人公のメルソーが体験するのは言葉がまったく通じないプラハへの旅である。すでに結核の兆候が出ている主人公のメルソーは、熱に浮かされ、町中で売られている酢漬けのキュウリの匂いに吐き気を催しながらも、食事を取る必要に駆られて仕方なくレストランに入るが、案の定、店員の話すことはほとんど理解できない。言葉によって他者とコミュニケーションをとることのできないメルソーがしきりに気にかけるのは、店のなかでアコーディオンを演奏する男の視線である。対話から、見ることと見られることへの移行がここにも存在するのだが、この場面では、メルソーとアコーディオン弾きのあいだで意思疎通はなされない。

アコーディオンは今ではよりはっきりと演奏されていて、それを操っている男は新しい客「メルソー」をじっと見ていた。二度、メルソーは目に挑戦の色を浮かべ、その男の視線を受けとめようとした。しかし、熱が彼を衰弱させていた。男は相変わらず彼を見ていた。〔中略〕彼は急に立ち上がると、給仕を呼び、説明は何も分からなかったが多すぎるくらいの支払いを済ませた。相変わらずじっと彼に向かって開かれ、固定されている演奏家の視線を改めて受けとめながら。彼はドアのところに来て、男の前を通り過ぎたが、それでもその男は彼が離れたばかりのテーブルを依然として見つめていることに気がついた。そのとき彼は、その男が盲目であったことに気がついた⁽²²⁾。

カミュ作品ではしばしば、どちらか一方が、盲目に近い状態や、失明に近い状態に陥ることによって、視線によるコミュニケーションが崩れることがままあるが、まさにこの場面では、相手が盲目であることが後になって分かることで、両者の関係性は築かれることなく終わっていくのである。

『幸福な死』のこの場面は、『裏と表』で、「肯定と否定のあいだ」の次に置かれたエッセイ「魂のなかの死」をフィクションとして取り入れたものである。「肯定と否定のあいだ」では、母親と息子が沈黙したまま視線で意思疎通を達成することができていたのに対して、その直後に、言葉がまったく通じない国でのコミュニケーションの失敗を描くこのエッセイが置かれたことは興

味深い。それは、あえてその位置に置くことで、「肯定と否定のあいだ」で視線が言葉の代わりをしようということがむしろまれであることを、そうした状況が奇跡に近いものであることをカミュが示したのではないだろうか。

他方で、「背教者」の語り手は物語が始まった時点ですでに言葉によるコミュニケーションの可能性を失っている。というのも、この語り手は、キリスト教の宣教師としてタガサという異国の地に布教活動におもむき、その地で住民たちから拷問を受けて舌を引き抜かれてしまっているからである。そもそも異国の民であるタガサの人たちと語り手のあいだで、言葉は通じないが、その上、さらに舌を切断されてしまったことで、語り手が口から発する音は誰にとっても意味をなさないものになってしまうのである。語り手が置かれたこの状況について、マルタ・リンチが、「« langue » という単語は、用いられる文脈に応じて、「身体の部分」と「コミュニケーションのシステム」を同時に表している⁽²³⁾」と指摘しているとおりに、語り手が奪われたのは、舌であると同時に、他者と対話するという選択肢そのものである。舌を引き抜かれ、失語状態に置かれた瞬間から、語り手は、異教徒であるタガサの住民たちと視線による関係性を築いていかざるをえなくなるのである。

しかし、「背教者」において、視線は、常に主従関係を生み出す装置として描かれ、そこに相互理解のようなものは存在しない。そもそも、語り手がタガサにおもむいた理由にも、そして、彼がその異国の地でキリスト教を裏切り背教者になった理由にも、視線は深く関係している。語り手の言葉を信じるならば、彼が故郷の神学校で受けた教育は、「未開人たちのもとへ行き、彼らに「これが私の主だ、主を見よ」と伝えなければならない⁽²⁴⁾」という、「見る」という行為と深く関係するものであった。しかし、この教えを受けた語り手は、「私は、私自身もまた、一つの模範となりたかった。人が私を見るように、そして、人が私を見ることで私をよりよくしたものを崇拜するように。私を通して主を敬え⁽²⁵⁾」という考えを持つに至る。神学校の師たちが彼に教えた教義からずれ、語り手は、人々が神を見ることを望む代わりに、主に対する敬意のまなざしをもって彼自身を見ることを他者に望むようになるのである。加えて、彼はタガサの異教徒たちを見下しながら、「私は絶対的な力を夢見ていた。〔中略〕それは、敵を降伏させ、ついには改宗させる力である。それに、敵が盲目で、残酷で、自信に満ち、信念にどっぷりとつかっていればいるほど、敵の告白は、敵を敗北させた者の王権を声高に叫ぶものとなるのだ⁽²⁶⁾」と考える。すなわち、タガサへと出発する以前、語り手は他者から畏怖を持って見られたいという望みを持つと同時に、タガサの住民が「盲目」であると見なしていたのである。

興味深いのは、タガサに到着すると、状況が彼の思惑とは真逆になることである。第一に、タガサへと向かう旅の途中で、語り手は、強い日差しと、塩の町の壁に反射する白い光が原因で、目を痛めてしまい、タガサにたどり着いたときには彼自身が盲目のような状態になっている⁽²⁷⁾。他方で、彼が盲目であると見なしていたタガサの住民たちが、語り手のことを一方的に観察する

のだが、彼はやがて住民たちの視線に耐えられなくなってしまう。「大きく黒い彼らは、何も言わずに私を見ていた。〔中略〕相変わらずの沈黙で彼らは私を見ていて、時間が経っても彼らは延々と私を見ることをやめず、私はついに泣き出してしまった⁽²⁸⁾」というふうに。その後、彼は、物神が祭られている小屋に何日も閉じこめられるが、その小屋は完全な暗闇であり、その間も彼はほとんど何も見ることができない。そして、それとは対照的に、住民たちが彼に向ける視線は幾度も言及される。彼らは決して言葉を発しない。ただ彼を見るだけである⁽²⁹⁾。拷問を受け続けた背教者は、やがて、今度は急に、幾度も物神を見るように強えられる⁽³⁰⁾。こうして、当初の、故郷を旅立つ以前の語り手の思惑とは正反対に、語り手が異国の神に敬意のまなざしを向ける結果となるのである。彼がタガサに到着する以前に抱いていた視線にまつわるすべてがひっくり返されてしまったのだから、彼の信仰もまた逆転する運命にあるだろう。彼には、それまでの信仰を捨てて、物神の宗教に改宗する以外の選択肢はない。

こうして、文字通り背教者となった語り手は、今度は物神によって人々を征服することを望むようになるが、彼の希望は最終的に潰える。攻めてきたフランス兵にタガサの人々が敗北してしまうからである。その結果、背教者は一切の寄る辺を失ってしまう。その状況は、新たな失明の体験として描かれている。「全てが終わった。〔中略〕いっそう暗い夜が私の目を満たした⁽³¹⁾」、と。語り手が改めて盲目の状態に陥ることで、この物語では視線によるコミュニケーションは失敗に終わるのである。

おわりに

カミュ作品においては、見ることと見られることによる関係性の不成立は、しばしば死に結びつけられる。それは、『異邦人』で、ムルソーが浜辺でアラブ人と向き合った際に、相手が抜いたナイフに反射した光が彼の目を傷つけ、さらに彼自身の汗が目に入ってヴェールを作ることで一時的に目が見えなくなったことや、あるいは、裁判で死刑判決がおりた瞬間に、裁判の間中ムルソーのことを見続けていた若い新聞記者が目をそらす場面にもあらわれていよう。また、『ペスト』では、判事であるオトンの息子に新しい血清が試され、結果として、その子がほかの人より長く苦しむ様子を登場人物たちは見続けなければならないのだが、その子どもが亡くなるのは、語り手リウーが耐えきれなくなって目を閉じたときである。さらにリウーは、タルーが死んだ際も、「そして最後は、無力な涙に妨げられ、リウーは、タルーが急に壁際に向き直り、まるで体内のどこかで一本の肝心な糸が切れてしまったかのようにうつろなうめきのうちに事切れたのも見えなかった⁽³²⁾」と、その瞬間を見ることはない。「肯定と否定のあいだ」で母親と息子の視線による相互のコミュニケーションの成立を見た直後に、それとは対照的なエッセイを置いたカミュが、そのタイトルに「魂のなかの死」というタイトルをつけたのは、目をそらす行為や、目が見えなくなるという状況が、彼のその後の作品で死と結びつきうることをあらかじめ示唆し

ていたように思われるのである。

注

- (1) カミュ作品における声によるコミュニケーションの失敗については、拙稿「語り合うことの不可能性——アルベール・カミュ作品における他者の存在——」(WASEDA RILAS JOURNAL、早稲田大学総合人文科学センター、第5号、2017年、pp. 135-144)を参照されたい。その最後で、本稿で取り上げる声によるコミュニケーションから視線によるコミュニケーションへの移行の可能性にも軽く触れている。
- (2) Albert Camus, *L'Étranger*, dans *Œuvres complètes*, tome I [1931-1944], Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 142. 以下、カミュの著作からの引用は、全て新しいプレイヤッド版の全集(全四巻)を使用し、「*L'Étranger*, I, p. 142」というように作品名、全集の巻数、該当ページの順で示す。
- (3) *La Peste*, II, p. 117.
- (4) Voir *L'Envers et l'Endroit*, I, p. 49: 「彼女は分け隔てない愛情で彼らを愛しているが、その愛情は決して彼らに示されたことがなかった。」この少し後でも、母親が息子に対して、言葉に限らず、直接的な愛情表現をしなかったということが補足されている。*Idem.*: 「彼女は彼をなでたことは決してなかった。なぜならそうすることを知らなかったから。」
- (5) *Idem.*
- (6) *Ibid.*, p. 51.
- (7) *Ibid.*, p. 52.
- (8) カミュ作品に頻出する閉ざされた空間と孤独な登場人物たちについては、拙稿「監獄と芸術と不条理——アルベール・カミュにおける語りの場——」(『関東支部論集』、日本フランス語フランス文学会、第27号、2018年、pp. 33-44)を参照されたい。
- (9) *L'Étranger*, I, p. 213.
- (10) René Girard, « Pour un nouveau procès de *L'Étranger* », dans *Critique dans un souterrain*, l'Âge d'Homme, coll. « Amers », 1976, p. 130. 強調は著者。
- (11) *Caligula*, I, p. 339.
- (12) *Ibid.*, p. 353.
- (13) 内田樹は次のように指摘し、その前後でカリギュラによる言葉や声に対する攻撃を詳細に論じている。「テクストを読めば、誰でも気がつくことでありながら、その重要性が見落とされていることがある。それはカリギュラが肉体に向けてふるう暴力が口腔と咽喉に脅迫的に集中していることである。暴力は発声器官を標的にし、その機能を破壊しようとする」(内田樹、「鏡像破壊——『カリギュラ』のラカンの読解」、『神戸女学院大学論集』、神戸女学院大学、第39巻第2号、1992年、p. 19. 強調は著者)。
- (14) *Caligula*, I, p. 387.
- (15) *Ibid.*, p. 332.
- (16) *Ibid.*, p. 384.
- (17) *Ibid.*, pp. 384-385.
- (18) ジョージ・パウアーはこの戯曲の冒頭を以下のようにまとめている。「すでに『カリギュラ』の最初の瞬間から、観客は過去に始められたある不在に立ち会うことになる。むろん、過去といっても、ほんの少し前のことでしかないのだが、しかし、その不在は、三日前に失踪した当の人物が、失踪する直前に発した言葉、つまり、「何かあったのですか」という質問に対する、「何も^もない」という答えによって強調された不在の体験である」(George H. Bauer, « *Caligula*, portrait de l'artiste ou rien », in *Albert Camus 7 : le théâtre*, Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 1975, p. 36. 強調は著者)。こうした視線からの逃避は、カリギュラがこっそりと宮殿に戻った際、彼が、最初に彼のことを見つけたエリコンにくだ

- す「沈黙を守り、私を見たということを忘れてくれ」(*Caligula*, I, p. 332) という命令によっても強調されている。
- (19) この場面で唯一の例外はシビオンである。命令に背いてひれ伏さないシビオンは、『カリギュラ』の作中で、ケレアとともに、ただ二人だけ、カリギュラと対等な視線の関係を、一時的ではあれ、築くことに成功している。
- (20) *Ibid.*, p. 375.
- (21) *Ibid.*, p. 388.
- (22) *La Mort heureuse*, I, pp. 1142-1143.
- (23) Martha Lynch, « Le *Je* utopique dans « Le Renégat » », in *Albert Camus 13 : études comparatives*, Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 1989, p. 133.
- (24) *L'Exil et le Royaume*, IV, p. 20.
- (25) *Idem.*
- (26) *Ibid.*, p. 21.
- (27) Voir *ibid.*, p. 23 : 「私は盲目になっていた。」その後、語り手は町の「監視人」にとらえられ、暴力を振るわれるのだが、ここでも、彼は改めて、自分の両目が「全ての壁から放たれる塩の刃と炎にむしばまれている」(*ibid.*, p. 24) ことを強調している。
- (28) *Idem.*
- (29) 住民たちの沈黙と語り手に注がれる視線は、「彼らの内の一人が、私の方にやってきて、片隅にしゃがみこんだ。〔中略〕彼は沈黙したまま私をじっと見つめていた。合図があり、私は立ち上がった。彼は、馬のような褐色の顔をして、無表情な、光を放つ金属的な目で私をじっと見ていた」(*ibid.*, p. 25) という描写や、「彼らは、大きく開いたドアから入ってくる影一つない日中の耐えがたい暑さのなかで、私がうめくのをしていた」(*idem.*) といった描写などがその例である。
- (30) タガサの住民たちは、語り手に執拗に物神を見ることを強いる。たとえば、「私は物神の前に置かれた。〔中略〕彼らは私を立たせて、物神を仰ぎ見るように強いた」(*ibid.*, pp. 25-26)、あるいは、「女性たちが〔中略〕私に物神を指すので、私はそれを注視しなければならないのだと理解した」(*ibid.*, p. 26) というふうには。
- (31) *Ibid.*, p. 32.
- (32) *La Peste*, II, p. 234.